

■ HAROLDO DE CAMPOS

TRADYCJA, TRANSKREACJA, TRANSKULTURACJA: EKS-CENTRYCZNY PUNKT WIDZENIA¹

Literatura brazylijska – choć być może to, co powiem, będzie miało zastosowanie również w przypadku innych literatur latynoamerykańskich (pomijam kwestię wielkich kultur prekolumbijskich, które należy rozpatrywać pod odmiennym kątem) – narodziła się pod znakiem baroku. Idea „narodzin” ma tutaj charakter jedynie metaforyczny. Nie należy jej rozumieć z ontologicznego, substancjalistycznego, metafizycznego punktu widzenia. Nie należy jej też pojmować jako poszukiwania „punktu źródłowego”, na którym można by osadzić „tożsamość” lub „charakter narodowy”, postrzegany zresztą jako pewien byt [*presença entificada*] i pełnia, *terminus ad quem*, do którego można by dotrzeć w wyniku ewolucji o charakterze linearnym, biologicznym, opartym na pewnej „immanentnej teleologii”, zgodnym z modelem zaproponowanym przez „organicystyczną”, XIX-wieczną historiografię.

Barok, paradoksalnie, oznacza brak dzieciństwa. Ideę „źródła” można tutaj przyjąć, o ile nie pociąga ona za sobą pojęcia „pochodzenia”. O ile rozumie się ją jako „przeskok” i „przemianę”, jak robi to Walter Benjamin (2013) w książce o barokowym *Trauerspiel* w Niemczech, gdzie podkreśla znaczenie etymologiczne słowa *Ursprung*².

Literatura brazylijska także nie miała początku – w znaczeniu genetycznym, embrionalno-ewolucyjnym – ponieważ nie miała dzieciństwa. Słowo *infans* (dziecko) oznacza: „ten, który nie mówi”. Tak więc barok to brak pochodzenia. Brak dzieciństwa. Nasze [tj. iberoamerykańskie – G.B.] literatury, wyłaniające się w baroku, nigdy nie były nieme, nie wyewoluowały

z niemej, dziecięcej otchłani, aby osiągnąć pełnię dyskursu. Narodziły się od razu dorosłe (jak niektórzy mitologiczni herosi) i swobodnie posługiwały się powszechnym, wysoce rozwiniętym kodem: kodem barokowej retoryki (w przypadku brazylijskim wykazuje on już wpływy manieryzmu Camõesa³, poety, który oddziaływał swoją drogą na Góngorę i Queveda, dwu wielkich twórców baroku hiszpańskiego).

Kwestii „narodowego” charakteru literatury brazylijskiej nie można rozpatrywać z zamkniętego, monologicznego punktu widzenia. Nie da się jej wyjaśnić jako projekcji lub emanacji „ducha” narodowego, który by stopniowo ujawniał się i objawiał [*se desvelando e revelando*] jako taki, póki nie ucieleśniłby się jako pełna obecność w chwili „logofanicznej”⁴ pełni, która zbiegałaby się ze swego rodzaju narodowym „klasycyzmem” (twórczość Machado de Assisa⁵ jako zwieńczenie naszego okresu „dojrzenia”⁶ – romantyzmu – byłaby, z definicji, najważniejszym przykładem tego szczytowego momentu).

Od baroku, czyli od zawsze, nie możemy myśleć o naszej tożsamości jako zamkniętej i ukończonej, lecz jako o różnicy, otwarciu, dialogicznym ruchu różnicy na tle tego, co powszechne. Nasze wejście na scenę literacką to równocześnie oszałamiający sus na środek sceny baroku, innymi słowy, różnicujące powiązanie z kodem powszechnym i skrajnie wyszukany. Gregório de Matos (1636–1695)⁷, nazywany „Piekielną Paszczą”, pierwszy wielki poeta brazylijski, dokonuje rekombinacji Camõesa, Góngory i Queveda, wciela do swojego języka afrykanizmy i indianizmy, zwraca się ku parodii i satyrze w intertekstualnej, „skarnawalizowanej” grze, w której elementy lokalne mieszają się z powszechnymi „stylemami”, podlegając ciągłej hybrydyzacji (metyska portugalszczyzna Gregório de Matosa sama jest już zresztą usiana hispanizmami...)⁸. Podobnie jak Meksykanka Sor Juana, Peruwianczyk Caviedes, Kolumbijczyk Hernando Domínguez Camargo – Brazylijczyk Gregório de Matos uprawia barok różnicujący, niesprowadzalny do modelu europejskiego. Opanowawszy zasady gry, odkrywa, na własny i wręcz rewolucyjny sposób, możliwości kombinatoryczne tego powszechnego kodu, stale będącego w ruchu i zmiennego w swoich jednostkowych rekonfiguracjach. Dlatego rację ma Lezama Lima (1993), gdy określa barok latynoamerykański jako sztukę „kontrakonkwisty”, „wielkiego twórczego trądu”. Opinię tę można zestawić ze stanowiskiem Brazylijczyka Oswalda de Andrade (1978: 153), postrzegającego barok jako styl „odkryć”, który wyzwolił Europę „z jej ptolemejskiego egocentryzmu”.

Działanie różnicujące powiązane z powszechnym kodem to z definicji również działanie przekładowe. Gregório de Matosa oskarżono o „plagiat”, kiedy dokonał rekombinacji i syntezy dwóch sonetów Góngory (*Mientras por Competir con tu Cabello i Ilustre y Hermosísima María*), tworząc w ten sposób trzeci („Discreta e Formosíssima Maria”). Krytycy, którzy wysunęli to oskarżenie, nie zrozumieli, że działanie Gregório [de Matosa] w stosunku do Góngory było działaniem twórczego tłumacza (jakie w naszym stuleciu uprawiał Ungaretti), który jednocześnie dokonuje ironicznej „dekonstrukcji” ludycznej maszyny baroku, metajęzykowo obnażając odpowiedzialny za jej działanie aparat kombinatoryczny. (Nie powinniśmy też zapominać, że sam Góngora, układając sonety następnie przetworzone przez Gregório [de Matosa], czerpał elementy z Garcilaso de la Vega, Camõesa i łacińskiej poezji *carpe diem* w ramach ogólnej praktyki *imitatio* właściwej jego epoce).

Barok w literaturze brazylijskiej i w różnych literaturach latynoamerykańskich oznacza jednocześnie hybrydyczność i twórczy przekład: tłumaczenie jako transgresyjne zawłaszczenie oraz hybrydyczność (albo metysaż) jako praktykę dialogiczną i zdolność językowego wyrażenia inności i wyrażenia siebie samego poprzez inność pod postacią różnicy. W tym ujęciu szczególnego znaczenia dla rozważań nad barokiem iberoamerykańskim nabierają przemyślenia Waltera Benjamina na temat „alegorii” w znaczeniu etymologicznym, jako „odmiennego mówienia”, „mówienia innej rzeczy”; jako stylu, w którym, w postaci skrajnej, każda rzecz może oznaczać cokolwiek innego.

Najlepiej tę wizję literatury „eks-centrycznej” (czyli znajdującej się poza centrum, oddalonej od środka) z kraju latynoamerykańskiego – literatury brazylijskiej, która służy mi tutaj za przykład – jako procesu transformacyjnego polegającego na twórczym i transgresyjnym przekładzie sformułował, jak sądzę, w naszym modernizmie z lat 20. Oswald de Andrade (1890–1954). Jego *Manifest antropofagiczny*⁹ (1928), do którego powrócił pod koniec życia, w latach 50., w roztrzęsającym marksistowski dogmatyzm eseju pt. *A crise da filosofia messiânica* (Kryzys filozofii mesjańskiej), nie jest niczym innym jak wyrazem konieczności dialogicznego i dialektycznego powiązania tego, co narodowe, z tym, co uniwersalne. Jego motto to nie przez przypadek dźwiękowe przywłaszczenie, homofoniczne *mistranslation*, słynnego dylematu u Szekspira: „To be or not to be, that is the question”. Oswald przekształca ten wers, zastępując czasownik *to be* słowem *tupi* (określenie powszechnego języka Indian w okresie po odkryciu kontynentu) i orzeka: „Tupi or not tupi, that is the question”.

Ludożerstwo, reakcja na ironiczne równanie zawarte w problemie pochodzenia, to rodzaj brutalistycznego dekonstrukcjonizmu: krytyczne pożarcie powszechnego dziedzictwa kulturowego, dokonane nie z właściwej „dobremu dzikusowi” perspektywy podporządkowanej i pogodzonej ze stanem rzeczy, lecz z zuchwałego punktu widzenia „złego dzikusy”, pożeracza białych, ludożercy. „Interesuje mnie tylko to, co nie jest moje” – stwierdza Oswald w *Maniêscie* i proponuje przemianę „tabu w totem”. Ten proces antropofagicznego pochłaniania nie zakłada podporządkowania (katechezy), lecz „transkultuację”, albo nawet „transwaloryzację”: krytyczną wizję historii jako „funkcji negatywnej” (w rozumieniu Nietzschego). Wszelka przeszłość, która jest w stosunku do nas „obca”, zasługuje na podważenie. Zasługuje na zjedzenie, pożarcie – powiedziałyby Oswald. To podejście do tradycji jest bezczelne: pociąga za sobą wywłaszczenie, odwrócenie, odrzucenie hierarchii. Nieprzypadkowo można tutaj ponownie przywołać Lezama Limę, który również starał się odczytać przeszłość (historię) w perspektywie pożerania [*devorativamente*], jako „następstwo wyobrażonych epok”, które mogą podlegać ponownemu przemyśleniu poprzez „pamięć nasienną” (Lima 1993), zdolną do zastąpienia związków logicznych zaskakującymi połączeniami analogicznymi.

Dlatego zdaje się, że w przypadku literatury brazylijskiej i innych literatur latynoamerykańskich zastosowanie znajduje krytyka koncepcji wpływu literatur „dominujących” [*preferenciais*] na literatury uznawane za „mniejsze”, zagadnienia apriorycznie przedstawianego przez tradycyjną naukę o literaturze jako jednostronne, przeprowadzona przez czeskiego strukturalistę Jana Mukařovského w eseju z 1946 roku (Mukařovský 1970) (który w zmienionej postaci pojawił się ponownie w 1963 roku, w fazie marksistowskiej autora). Jego zdaniem taka tradycyjna wizja komparatystyki – odpowiedzialna za „kompleks małego narodu” w literaturze czeskiej – byłaby niedialektyczna, mechaniczyczna. Obraz „literatury biernej”, której ewolucja dokonywałaby się dzięki „przypadkowym naporom oddziaływań”, wydaje mu się fałszywy. Wpływy nie są niezależne od danego środowiska, pozbawione związku z napotkanym stanem rzeczy: łączą się w całość z lokalnym kontekstem i podporządkowują jego potrzebom. Podlegają selekcji, wchodzą w nowe związki i ulegają załamaniu¹⁰. Stąd wniosek Mukařovského: „Wpływy nie są wyrazem istotowej nadrzędności i podporządkowania jednej kultury w stosunku do drugiej; ich podstawowym wymiarem jest wzajemność”¹¹.

Twórczość Machado de Assisa (1839–1908) w literaturze brazylijskiej nie jest po prostu harmonijnym punktem dojścia jakiejś stopniowej ewolucji

literackiej, która rozwijałaby się od preromantyzmu o tendencjach natywistycznych. Jej pojawienia się nie można wyjaśnić ani przewidzieć jako w pełni dojrzałego skutku pewnego jednorodnego procesu „genealogicznej konstrukcji”, „prostoliniowego procesu przenikania brazylijskością [*abrasileiramento*]”. Machado de Assis nie reprezentuje momentu zwieńczenia, lecz moment przełomu. Charakter narodowy jego twórczości to już nie naiwny nacjonalizm niektórych romantyków o aspiracjach ontologicznych, ale nacjonalizm „krytyczny”, „kryzysowy”, rozdarty, w ciągłym dialogu z tym, co uniwersalne. Jest narodowy, będąc nie do końca narodowym, jak Ulisses, mityczny założyciel Lizbony, który w wierszu Fernando Pessoa (2006: 31) „zaistniał, nie istniejąc” i tylko w tym znaczeniu „stworzył nas”¹². To Machado de Assis (jak zauważa Augusto Meyer) odpowiada za metaforę głowy jako „żołądka przeżuwalca”, w którym „wszystkie sugestie, zmieszane już i rozdrobnione, przygotowują się do kolejnego przeżucia – złożonego procesu chemicznego, w którym nie sposób odróżnić organizmu przyjmującego od treści przyjmowanych” (zob. Meyer 1958). Machado de Assis, który „pożarł” Laurence’a Sterne’a i niezliczone inne wpływy, był postrzegany jako Brazylijczyk w niewielkim stopniu dbały o swoją autentyczność, ekstrawagancki, przesadnie opętany przez „demonia imitacji Anglików i Niemców”. Oceniał go tak Sílvio Romero, najważniejszy wówczas krytyk literacki, który pogardliwie określił jego styl pisania, oparty na niedopowiedzeniu, jako „jąkanie”¹³. A jednak to właśnie Machado de Assis, za sprawą swojej uniwersalistycznej nietypowości, za sprawą swojego niecharakterystycznego charakteru, innymi słowy, za sprawą swojego wybiórczego i krytycznego odczytania powszechnego kodu literackiego w ramach brazylijskiego kontekstu, lecz również dzięki skrajnie osobistej optyce wewnątrz tego kontekstu (wystarczy spojrzeć na reakcję Sílvio Romero), jest najbardziej reprezentatywnym spośród naszych dawnych pisarzy. Dla literatury brazylijskiej jest on już w pewnym sensie – i przy świadomości wszystkich konsekwencji tego określenia – naszym Borgesem w XIX wieku... Nie bez powodu współcześni pisarze, tacy jak John Barth czy Cabrera Infante, czytają go dzisiaj i podziwiają. I czemu by nie pomyśleć o Macedoniu Fernandezie¹⁴, mistrzu „tego, co niedokończone”, jako o „zaginionym ogniwie” pomiędzy Machado i Borgesem?

Na zakończenie chciałbym dodać coś od siebie. Należę do grupy brazylijskich poetów, którzy w latach 50. zapoczątkowali narodowy i międzynarodowy ruch poezji konkretnej. Ruch, który w brazylijskim środowisku obrał własny kurs. Nawiązał przerwany dialog z modernizmem lat 20.

(w szczególności z Oswaldem de Andrade). Nieustannie podtrzymywał propozycje radykalnej awangardy na płaszczyźnie języka poprzez próbę rozwinięcia poezji antydyskursywnej, całościowo-ideogramicznej, nigdy jednak nie porzucił zainteresowania tradycją, polemiczną rewizją tradycji pod kątem krytycznym i twórczym. W tym ujęciu ponownie przemyśleliśmy barok: Augusto de Campos określił Gregório de Matosa mianem „pierwszego eksperymentalnego ludożercy w naszej poezji”; moja książka *Galáxias* (Galaktyki, 1963–1976) to próba zniesienia granic pomiędzy poezją i prozą, dążenie do sprzymierzenia konstruktywistycznego rygoru z neobarokową proliferacją. Odkryliśmy na nowo, w naszym romantyzmie, zapomnianego poetę Sousândrade (1832–1902), autora *O inferno de Wall Street* (będącego częścią poematu *Guesa errante*), swego rodzaju antykolonialnej *Walpurgisnacht*, usytuowanej na „Stock Exchange” w Nowym Jorku w okolicach roku 1870, a napisanej w stylu kalejdoskopowym i wielojęzycznym [*polilíngua*], uprzedzającym procesy montażu filmowego w poezji współczesnej¹⁵. To całkowicie zrozumiałe, że ta sama grupa poetów uczyniła z twórczego przekładu (lub „transkreacji”) stałą praktykę, inspirując się hasłem *make it new* Ezra Pounda, teoriami Romana Jakobsona i esejem Waltera Benjaminia o zadaniu tłumacza. Programowo oddaliśmy się „transkreacji” na język portugalski *Cantos*¹⁶ Ezra Pounda; wierszy wizualnych e.e. cummingsa; fragmentów *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a; wiersza-konstelacji *Un coup de dés* Mallarmégo; Goethego, Hölderlina i Brechta, jak również dadaistów i awangardystów niemieckich; Dantego i Guido Cavalcantiego, a także Ungarettiego; poetów prowansalskich, w szczególności Arnauta Daniela; Bashō i japońskich twórców haiku; poetów rosyjskich (w tym przypadku we współpracy z Borisem Schnaidermanem), od symbolizmu Błoka i Biełego, przez Chlebnikowa, Majakowskiego, Pasternaka, Mandelsztama, aż po mało znanego wówczas (1968) Giennadija Ajgiego; i tak dalej. Moją ostatnią pracą na tym polu było od-tworzenie [*recriação*] *Blanco*, wielkiego, refleksyjnego i erotycznego wiersza Octavia Paza, w książce wydanej w 1986 roku pod tytułem *Transblanco*. Z drugiej strony, od 1983 roku uczę się hebrajskiego, żeby dokonać czegoś, czego nie dokonano jeszcze nigdy w języku portugalskim: przekładu fragmentów Biblii przy użyciu najbardziej zaawansowanych technik z repertuaru nowoczesnej poezji (w języku niemieckim istnieje przykład Rosenzweiga i Bubera; po francusku – Henriego Meschonnicca)¹⁷.

Jak widać, chodzi o szeroki proces krytycznego „pożerania” poezji powszechnej, którego celem jest ustanowienie pewnej tradycji twórczej [*tradição de invenção*] oraz doprowadzenie do powstania skarbu „znaczących form”,

aby pobudzić twórczo przyszłe pokolenia. Z tego punktu widzenia przekład to czynna forma wychowania. Szczególnie wtedy, gdy tłumaczy się właśnie to, co uznawane jest za nieprzekładalne: „Sólo lo difícil es estimulante”¹⁸ (Lezama Lima).

„Écrire quoi que ce soit (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre”^{*}, stwierdza Paul Valéry (1971: 109). W dzisiejszych czasach pisanie w Amerykach, jak również w Europie, oznaczać będzie, jak sądzę, w coraz większym stopniu przepisywanie, przeżywanie. Pisarze o mentalności monologicznej, „logocentrycznej” – o ile nadal istnieją i trwają w swoich przekonaniach – powinni zdać sobie sprawę z – również stale rosnącej – niemożliwości pisania „prozy świata” bez uwzględnienia, przynajmniej jako punktu odniesienia, różnic [ustanowionych przez] tych „eks-centryków”: zarazem barbarzyńców (jako że należą do pewnego peryferyjnego „świata słabo rozwiniętego”) i aleksandryczyków (ponieważ dopuszczają się „partyzanckich” wypraw w samo serce Biblioteki Babel). Nazywają się – podajmy tylko kilka znaczących przykładów – Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa¹⁹, Clarice Lispector²⁰. Równie niemożliwe jest przyjęcie tradycji wiersza nowoczesnego – lub już „ponowoczesnego”, począwszy od *Un coup de dés* Mallarmégo – bez wzięcia pod uwagę hipotez intertekstualnych z *Trilce* Vallejo, *Altazor* Huidobro, *Blanco* Octavio Paza. Bez spostrzeżenia na przykład, że istnieje układ poetyckich naczyń połączonych, wzajemnie wiążący „obiektywizm” Williama Carlosa Williamsa, *parti pris de choses* Francisa Ponge’a i konstruktywizm poety-geometry João Cabrala de Melo Neto²¹ (obowiązkowego punktu odniesienia dla brazylijskiej poezji konkretnej). Problem literatur „większych” i „mniejszych”, postrzegany z punktu widzenia semiologii, może, jak wykazał Mukařovský, okazać się pseudoproblemem. Jeśli każda literatura stanowi efekt powiązania różnic w nieskończonym tekście – „wirujących znakach”²² – literatury powszechnej, każdy nowy wkład mierzony jest we właściwy sobie sposób: to chwila do pewnego stopnia nierozkładalna, „monadologiczna” za sprawą swojej osobliwości, chociaż podatna na nowe współzależności. Olśniewające *Soledades* Góngory nie zniosą tej wspaniałej różnicy²³ zawartej w *Primerro Sueño* Sor Juany, krytycznym i refleksyjnym wierszu, który przeskakuje ponad diachronią, żeby wejść w bliską relację z *Coup de dés* Mallarmégo, jak

* „Cokolwiek byśmy pisali, (...) będzie to zawsze przekład, dający się ściśle porównać z przekładem, którego dokonujemy, tłumacząc z danego języka na inny” [przyp. autora].

zauważa Octavio Paz w nadzwyczajnej książce poświęconej meksykańskiej zakonnicy²⁴. *Tristram Shandy* (1760–1767) Laurence’a Sterne’a nie anuluje cechy różnicującej obecnej w *Dom Casmurro* Machado de Assisa, dziele, które samo zresztą zapowiada styl nieuchwytno-ironiczny Borgesa (który, jak się zdaje, nigdy nie czytał Machado de Assisa...).

Wielomiejscowa [*politópica*] i wielogłosowa [*polifônica*] globalna cywilizacja to, moim zdaniem, cywilizacja spod znaku szeroko rozumianego przekładu pożerającego. Twórczy przekład – „transkreacja” – jest najbardziej owocnym sposobem na ponowne przemyślenie arystotelesowskiej *mimesis*, która tak dogłębnie naznaczyła zachodnią poetykę. Przemyślenie jej nie jako teorii kopii lub odbicia, w ramach której przedmiot jest bierny, lecz jako bodźca prowadzącego do zawłaszczenia w celu dialektycznego wytwarzania różnicy w oparciu o to samo. Już stary Goethe (którego idea *Weltliteratur* pobrzmiwia w *Manifestie komunistycznym* Marksa z 1848 roku, we fragmencie, w którym obwieszcza zniesienie „jednostronności i ograniczoneści narodowej”²⁵) ostrzegał: „Każda literatura pozostawiona sama sobie utraci żywotność, o ile nie ożywi jej wkład obcy”²⁶. Stawienie czoła odmienności to przede wszystkim konieczne ćwiczenie z samokrytyki, jak również oszałamiające doświadczenie przełamywania ograniczeń.

Przełożył Gabriel Borowski

Bibliografia

- Andrade O. de. 1978. *A marcha das utopias*, w: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Benjamin W. 2013. *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, red. A. Lipszyc, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Lezama Lima J. 1993. *La expresión americana*, Meksyk: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer A. 1958. *O delírio de Brás Cubas*, w: *Machado de Assis: 1935–1958*, Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Mukařovský J. 1970. *O strukturalizmie*, tłum. J. Mayen, w: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa: PIW, s. 23–40.
- Pessoa F. 2006. *Mensagem/Przesłanie*, tłum. A. da Silva i H. Siewierski, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego – Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego.
- Valéry P. 1971. *Nad tłumaczeniem* Bukolik, tłum. D. Eska, w: *Estetyka słowa. Szkice*, wyb. A. Frybesowa, Warszawa: PIW, s. 108–115.

Przypisy tłumacza

¹ Niniejszy tekst, który ukazał się wcześniej w języku angielskim (w przekładzie Stelli Tagnin) jako *Tradition, Translation, Transculturation: The Ex-centric's Viewpoint* w czasopiśmie „TradTerm” (1997, 4(2)), stanowi skróconą wersję jednego z najśłynniejszych tekstów Camposa pt. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* z 1980 roku, opublikowanego pierwotnie w czasopiśmie „Colóquio/Letras” (1981, 62.), a następnie włączanego do zbioru esejów pt. *Metalinguagem & outras metas* (1992, São Paulo: Perspectiva). Podstawa przekładu: H. de Campos. 2013. *Tradição, transcrição, transculturação. O ponto de vista ex-cêntrico*, w: M. Tápia, Th. Médiçi Nóbrega (red.), *Transcrição*, São Paulo: Perspectiva, s. 197–205.

² W przedmowie Benjamin podaje przyjętą przez siebie, specyficzną koncepcję tytułowego terminu: „Źródło, choć oczywiście jest kategorią historyczną, nie ma jednak nic wspólnego z powstawaniem. Źródło nie oznacza, że oto staje się coś, co z niego wypłynęło, lecz raczej oznacza coś, co wypływa ze stawania się i przemijania. (...) W każdym fenomenie źródłowym dookreśla się kształt idei raz po raz ścierającej się ze światem historycznym, aż do chwili, gdy w skończonej postaci zajmie ona swoje miejsce w świetle totalności własnej historii. (...) To, co autentyczne – pieczęć źródłowości odcisnięta w fenomenach – jest przedmiotem odkrycia, takiego odkrycia, które w szczególny sposób łączy się z ponownym rozpoznaniem” (W. Benjamin. 2013. *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, red. A. Lipszyc, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, s. 33–34). W ujęciu Benjaminia „źródło” nie oznacza więc konkretnego, początkowego punktu procesu stawania się, lecz raczej „postać, pod jaką idea uobecnia się w strumieniu zjawisk historycznych” (A. Lipszyc. 2012. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjaminia*, Kraków: Universitas, s. 149), a więc moment jej niepełnego przywrócenia w zderzeniu z dziejami.

³ Luiz Vaz de Camões (ok. 1524–1580) – portugalski poeta renesansowy i prekursor baroku. W języku polskim dostępne są m.in. przekładana czterokrotnie epopeja *Os lusíadas* (ostatni przekład: 1995, *Luzytanie*, tłum. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie) oraz zbiory poezji: *Poezje wybrane* (1984, tłum. J. Waczków, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza) i *Liryki najpiękniejsze* (2000, tłum. J. Waczków, K. Rodowska, Toruń: Algo). Zob. także: A. Kalewska. 1999. *Camões, czyli tryumf epiki*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

⁴ Campos prawdopodobnie czerpie tutaj z interpretacji kabalistycznych, zgodnie z którymi Stary Testament postrzegany był jako wcielenie Słowa, i logofanię rozumie jako inkarnację Słowa (logosu), a więc moment przejawiania się jego pełnej, ucieleśnionej obecności. Odnosząc termin do problemów narodowego charakteru sztuki, odrzuca on romantyczną wizję literatury narodowej jako inkarnacji „narodowego ducha”. We wcześniejszej wersji niniejszego eseju (*Da razão antropofágica*) przypisuje myślenie w kategoriach logofanii „ontologicznej”, narodowej wizji charakteru literatury, stojącej w opozycji do promowanego przez niego stanowiska „modalnego”, opartego na afirmacji różnicy, dialogiczności i nieciągłości.

⁵ Joaquim Maria Machado de Assis (1893–1908) – prozaik, krytyk literacki, dziennikarz, poeta, założyciel Brazylijskiej Akademii Literatury, uznawany za najwybitniejszego autora brazylijskiego i jednego z najważniejszych twórców literatury XIX-wiecznej. W języku polskim dostępne są m.in. powieści *Dom Casmurro* (1959, tłum. J. Wrzowska, Warszawa: PIW), *Quincas Borba* (1977, tłum. J. Klave, Kraków: Wydawnictwo Literackie), *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* (1974, tłum. J. Klave, Kraków: Wydawnictwo Lite-

rackie) oraz zbiór *Lustro i inne opowiadania* (1975, tłum. J. Klave, Kraków: Wydawnictwo Literackie).

⁶ Campos rozwija tutaj metaforę procesu historycznoliterackiego jako rozwoju jednostki i użyty przez niego termin *formação* zdaje się nawiązywać do tradycji *Bildungsroman*.

⁷ Gregório de Matos Guerra (1636–1696) – urodzony na terytorium dzisiejszej Brazylii poeta okresu kolonialnego, uznawany za jednego z największych portugalskojęzycznych pisarzy barokowych, autor poezji religijnej, miłosnej i satyrycznej, w tym bardzo kąśliwych utworów krytykujących zepsucie środowisk kościelnych, które zapewniły mu przydomek „Boca do Inferno”.

⁸ Campos poświęca temu zagadnieniu oddzielną publikację z 1989 roku pt. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira. O caso Gregório de Matos*.

⁹ Campos podaje błędnie tytuł jako *Manifesto antropofágico*.

¹⁰ Warto zaznaczyć, iż Mukařovský proponuje bardzo nowoczesne, systemowe – bliskie poniekąd tzw. szkole izraelskiej – podejście do wpływów. Stwierdza m.in. że w przypadku występowania wpływów jednostronnych literatura przyjmująca nie jest elementem pasywnym: „Może się na przykład zdarzyć, że podlega ona kilku wpływom jednocześnie, a następnie dokonuje między nimi wyboru, wprowadza hierarchiczne stopniowanie, pozwala jednemu zapanować nad innymi, a tym samym nadaje ich całości pewien sens. Wpływy bowiem natrafiają w danym środowisku na tradycje literatury rodzimej, której realiom i potrzebom zostają podporządkowane. Artystyczne i ideowe tradycje rodzime mogą sprawić również, że między wpływami powstają dialektyczne napięcia” (J. Mukařovský. 1970. *O strukturalizmie*, tłum. J. Mayen, w: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa: PIW, s. 29); „tylko wyjątkowo jakaś sztuka danego narodu – na przykład literatura – ulega wpływowi jednej obcej sztuki narodowej. Z reguły jest ona wystawiona na cały szereg tych obcych wpływów, co sprawia, że obok relacji «swoje» – «cudze» należy brać również pod uwagę wzajemne stosunki między poszczególnymi wpływami” (J. Mukařovský, *O strukturalizmie*, s. 39–40).

¹¹ W polskim przekładzie (J. Mukařovský, *O strukturalizmie*) nie odnaleziono cytowanego zdania.

¹² W oryginale: *foi por não ser existindo*, a więc dosłownie „zaistniał poprzez brak istnienia”.

¹³ Campos nawiązuje do słynnego fragmentu z eseju Romero pt. *Machado de Assis. Estudo comparativo de literatura brasileira* (1897), w którym krytyk odgrywa się na Assisie, jako że ten w 1879 roku wyraził mało entuzjastyczną opinię na temat jego pierwszego zbioru poezji. Zarzucane Assisowi niedociągnięcia stylu, określane przez Romero jako „jąkanie” (elipsy, powtórzenia, osobliwości składniowe itd.), przez dzisiejszych badaczy literatury uznawane są za wyznaczniki innowacyjnego, bliskiego modernizmowi podejścia do formy powieści, wypracowanego na podstawie XVIII-wiecznych wzorców angielskich i francuskich. Campos poświęcił temu zagadnieniu oddzielny tekst pt. *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos* („Novos Estudos” 1982, 3).

¹⁴ Macedonio Fernández (1874–1952) – argentyński pisarz i filozof, którego twórczość wywarła silny wpływ na późniejsze pokolenie autorów, takich jak Jorge Luis Borges i Julio Cortázar.

¹⁵ Wyjątkowo nowoczesna formalnie twórczość Joaquina de Sousa Andragedo, znanego jako Sousândrade, której bliżej do poezji futurystycznej niż do wzorców romantycznych, nie spotkała się z zainteresowaniem XIX-wiecznych czytelników. Dopiero wydanie w 1964 roku książki *Re Visão de Sousândrade* autorstwa braci Camposów doprowadziło do ponownego odczytania dorobku poety.

¹⁶ Jako że Campos przywołuje wszystkie tytuły utworów w brzmieniu oryginalnym, w tekście tłumaczenia nie podaje tytułów polskich przekładów.

¹⁷ Campos realizuje swoje zamierzenie na początku lat 90., m.in. w książkach: *Oohélet/O-que-sabe. Ecclesiastes* (1990), dotyczącej Księgi Koheleta, oraz *Bere shith. A cena da origem (e outros estudos da poética bíblica)* (1993), poświęconej początkowej części Księgi Rodzaju. Na łamach „Folha de S. Paulo” ukazały się fragmenty transkrecji Pieśni nad Pieśniami (10 kwietnia 1994 r.) oraz innego fragmentu Księgi Rodzaju (7 maja 1995 r.), a przykład fragmentu o Wieży Babel opublikowany został w czasopiśmie fachowym „Série Linguagem” (1998, 3) – trzy teksty zostaną wydane łącznie w pośmiertnym tomie *Éden. Tríptico bíblico* (2004).

¹⁸ Dosł. „tylko to, co jest trudne, jest pobudzające”. Cytowane przez Camposa po hiszpańsku.

¹⁹ João Guimarães Rosa (1908–1967) – brazylijski prozaik, dyplomata i poliglota, jeden z najodważniejszych południowoamerykańskich eksperymentatorów w zakresie języka. W języku polskim dostępne są przekłady, które w niewielkim stopniu oddają innowacyjny charakter oryginału: *Soropita. Buriti* (1969, tłum. H. Czajka, Warszawa: PIW), *Wielkie pustkowia* (1972, tłum. H. Czajka, Warszawa: PIW) oraz opowiadania rozproszone w czasopismach i antologiach.

²⁰ Clarice Lispector (1920–1977) – brazylijska pisarka żydowsko-ukraińskiego pochodzenia, uznawana obecnie za jedną z najważniejszych autorek południowoamerykańskich. W języku polskim dostępne są m.in.: nowela *Godzina gwiazdy* (1987, tłum. A. Hermanowicz-Pałka, Kraków: Wydawnictwo Literackie) oraz opowiadania wydane na łamach „Literatury na Świecie” (1989, 11/12, oraz 2011, 1/2).

²¹ João Cabral de Melo Neto (1920–1999) – brazylijski poeta i dyplomata, którego twórczość wyróżnia skupienie na aspektach formalnych utworu oraz na sensorycznym wymiarze słowa poetyckiego. W języku polskim dostępny jest jedynie niewielki wybór w zbiorze *33 wiersze brazylijskie* (2011, red. H. Siewierski, Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego–Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW).

²² Nawiązanie do eseju O. Paza pt. *Signos en rotación*, opublikowanego pierwotnie w czasopiśmie „Sur” (1965), a od 1967 roku stanowiącego epilog do zbioru *El arco y la lira*. Paz postrzega w nim współczesną poezję jako sztukę osiągnięcia chwilowej korelacji niepewnych, zmiennych, płynnych znaków, które wirują pośród pustki w poszukiwaniu znaczenia.

²³ W oryginale zdanie „as luminosas Soledades de Gôngora não aboem a diferença esplêndida” to zapewne gra z wierszem Mallarmégo (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), przywołanym tu za: S. Mallarmé. 2005. *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, tłum. T. Różycki, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, Kraków: Ha!art.

²⁴ Mowa o eseju O. Paza pt. *Sor Juana de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

²⁵ K. Marx, F. Engels. 1983. *Manifest komunistyczny*, Warszawa: Książka i Wiedza, s. 65.

²⁶ Oryg.: „Eine jede Literatur ennuyirt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Theilnahme wieder aufgefrischt wird” (J.W. Goethe. 1999. *Ästhetische Schriften 1824–1832: über Kunst und Altertum V–VI*, red. A. Bohnenkamp, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verl., s. 428).